



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Twórcza fascynacja, gra, czy dialog Tadeusza Kantora ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem?

Author: Ewa Linkiewicz

Citation style: Linkiewicz Ewa. (2010). Twórcza fascynacja, gra, czy dialog Tadeusza Kantora ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem?. W: A. Giełdoń-Paszek (red.), "W kręgu sztuki" (S. 43-66). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Twórcza fascynacja, gra, czy dialog Tadeusza Kantora ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem?

Tadeusza Kantora fascynowały życie i los Witkacego. W postawie, jaką z czasem przyjął wobec społeczeństwa, władzy, rodziny, innych artystów, można było dostrzec wyraźnie ślady tej fascynacji. Niezaprzeczalnie Witkacy imponował Kantorowi jako osobowość. W latach studenckich przyszły twórca Cricot uczestniczył w odczycie Witkiewicza *O Czystej Formie*. W rozmowie z W. Borowskim mówił: „Raz go tylko w życiu widziałem. Fantastyczny, niedoceniony w Polsce. [...] Witkiewicz zrobił na mnie ogromne wrażenie. Jako postać. [...] Sztuki dramatyczne Witkiewicza znałem, odnalazłem je jeszcze przed wojną, sztuki w których występuje kompletne rozluźnienie konwencji, obalenie trybu postępowania życiowego i niezwykle poczucie humoru, odkrywam do dziś; jego malarstwo specjalnie mnie nie wzruszało. Nie mam zaufania do tego rodzaju ekspresjonistycznej deformacji. Pomimo to uważam go za jednego z najbardziej oryginalnych i twórczych malarzy polskich. [...] Witkiewicza uważam za prekursora informelu, automatyzmu oraz sztuki psychodelicznej w malarstwie; a jego *Manifest firmy portretowej* stawia niezwykle jasno problem tendencji antysztuki. Do końca był nieugięty, bezkompromisowy, twórczy, wspaniały przykład [...] — artysty wyklętego”¹.

Stanisław Ignacy Witkiewicz i Tadeusz Kantor, pierwszy — idealista kontestator, poszukiwacz uczuć metafizycznych, wizjoner, drugi — nazywany polskim koryfeuszem, w swej twórczości ilustro-

wał mechanizmy pamięci, budząc duchy przeszłości — i realne wzruszenia. Analizując życie i twórczość obu artystów, znajdujemy wątki korespondujące z sobą — rejony poszukiwań, pytania, które stawiali sobie i w swojej twórczości, które to wyznaczają jakby kondycję człowieka współczesnego. Przyglądając się bliżej ich twórczości, można dostrzec, że charakterystyczne dla obu artystów jest to, że pozostawili dzieło swego życia w dziedzinach, którymi się parali, ciągle otwarte, świeże, aktualne. Witkacy przerósł swój czas, teatr Kantora, mimo że nie jest teatrem czynnym, to dzięki możliwości śledzenia zapisów filmowych z jego spektakli, jest ciągle teatrem żywym. I Witkacy, i Kantor byli nowatorami, nadali kierunek współczesnemu człowiekowi, tempo, i charakter poszukiwań.

Tadeusz Kantor był pierwszym powojennym wskrzesicielem dramatów Stanisława Ignacego Witkiewicza (zakazanych w okresie stalinowskim). Uznawał dramat za realność fikcyjną, równorzędną sceniczną, a autora tekstu literackiego — za partnera teatralnej gry. Kantor wielokrotnie stwierdzał, że nie grał sztuk Witkiewicza, nie inscenizował ich i nie prezentował, tylko grał z samym Witkiewiczem, tak jak się gra w karty. On był dla Kantora partnerem — bardzo trudnym i groźnym. Ale nie było tam pojęcia zwycięstwa czy przegranej. Zaznaczał, że w czasie II wojny światowej zostało odrzucone pojęcie życia — była tylko śmierć. Po wojnie zniszczona rzeczywistość, rozpad i destrukcja prowokowały do poszukiwań prawdy w jakichś ustalonych kategoriach i to ujawniło się w sztuce. W okresie międzywojennym, kiedy to konstrukttywizm był awangardą, Witkacy podjął w swej twórczości zagadnienie destrukcji i rozpadu co w konsekwencji doprowadziło do pojęcia śmierci. Zwykle mówi się, że Cricot jest kontynuacją teatru Witkiewicza, nie jest to jednak zgodne z prawdą.

W lutym 1990 roku Kantor stwierdzał, że realność w jakimś sensie zaprzecza wyobraźni, która w konwencjonalnym pojęciu

¹ W. Borowski: *Tadeusz Kantor*. Warszawa 1982, s. 49.

łączy się ze stanem natchnienia, oderwania od rzeczywistości, budowania wizji. Wtedy to mówił, że właściwie nie posiada wyobraźni. Siebie sytuował jako artystę wywodzącego się z surrealizmu w pojęciu absolutnej wolności, a jednocześnie negował istnienie wyobraźni zrodzonej ze snu, był przeciwny surrealizmowi, który notabene wszystko ze snów wywodzi. Kantor jednak dementował sugestię jakoby snów nie posiadał. Witkacy nie uznawał realności, tylko wolną wyobraźnię, natomiast Kantor nie uznawał wyobraźni. Wiemy, że sam Witkacy był również przeciwny surrealizmowi. Malarstwo Witkiewicza Kantor uważał za ekspresjonizm, sam będąc za ekspresją, ale przeciwko ekspresjonizmowi. Witkacy do ekspresjonizmu przypisywać się nie pozwalał. Natomiast łączy tych artystów zagadnienie przypadku i destrukcji.

Tadeusz Kantor o swoim Biednym Pokoiku Wyobraźni wyrażał się jako o ciemnej dziurze, do której wpadają różne przedmioty z zewnątrz. A sam czekał w środku tego ciemnego pokoiku, gdzie wpadały te przedmioty, których potrzebował, i z tego korzystał w swej twórczości. To łączył z przypadkiem. W rozmowie z Borowskim zwrócił wyraźnie uwagę na to, że zgadza się z Witkiewiczem, z jego pojęciem destrukcji i antykonstruktywizmem oraz uznaniem roli przypadku. Przyznawał, że Witkacy określił przypadek jako pozytywny element w tworzeniu — wypowiadał się na ten temat m.in. we *Wstępie do Teorii Czystej Formy w teatrze*. A to związane jest z pojęciem ryzyka i pełnego zaangażowania. „Witkacy wprowadził do sztuki pojęcie destrukcji, obalając wszelkie życiowe z nią analogie”². Kantor cenił dzieła Witkiewicza jako dzieła wyobraźni samego dla siebie. „Tu trzeba uznać wielką odwagę Witkiewicza — że w czasie, kiedy konstrukcja była uznana za awangardę — on właśnie powiedział, że nie chce konstrukcji, tylko destrukcji. I że destrukcja jest bardziej zbliżona do prawdy

niż konstrukcja. Bo w sztuce zawsze chodzi o jakąś prawdę. Witkacy przed wojną nie był uważany za artystę awangardowego. Awangarda to był Strzemiński, to była Kobra, Hiller w Łodzi, a w Krakowie Wiciński, Jarembianka, Stern, Blonder, Lewicki. A Witkacy był na boku, tak jak na boku był, jako malarz, Bruno Schulz”³. Istotne jest to, że akt artystyczny, jakim jest przedstawienie, wywołanie iluzji, tworzenie fikcji, akt, który dla dotychczasowych artystów był oczywistością, dla Witkacego był zagadnieniem. To zagadnienie zafascynowało Kantora i to zagadnienie podjął w swojej twórczości. Analogicznie rzecz przedstawia się w przypadku twórczości Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza. Zauważyli oni po raz pierwszy, że między dziełem a tym, co ono chce przedstawiać, ziele przepaści nie do przekroczenia: że nie odzwierciedla ono życia, lecz tylko usiłuje — wciąż nadaremnie — do niego dotrzeć. Twórczość Schulza, Gombrowicza i Witkiewicza zapowiadała negację wartości czysto estetycznych, inwazję podkultury, czemu wyraz bezpośredni dała działalność Tadeusza Kantora⁴.

Kantor pisał w jednym z autokomentarzy: „Radykalne i rewolucyjne ruchy XX wieku, obalające wielowiekową konwencję sztuki, polegającą na wyizolowaniu wartości estetycznych z całości manifestacji życiowych, wysunęły postulaty antysztuki — nie jako hasła destrukcyjne i nihilistyczne, ale wręcz przeciwnie, zawierające nową orientację i nowe żywotne uwarunkowania”⁵. Kantor uprawiał antysztukę, czyli obalał systematycznie konwencje teatralne, chcąc doprowadzić twórcę teatralny do punktu napięcia, gdzie krok jeden dzieli dramat od życia, aktora od widza. W swym dążeniu, by niszczyć wszystko, co wiąże się z pojęciem teatru, kontynuował dzieło Witkacego, i ono też prawie wyłącznie było przedmiotem jego inscenizacji. Tradycyjne

³ Był absolutnym heretykiem.... Rozmowa J. Kłosowicza z T. Kantorem. „Literatura” 1985, nr 8, s. 15.

⁴ A. Sandauer: *Sztuka po końcu sztuki*. „Dialog” 1981, nr 3, s. 109.

⁵ T. Kantor: *Teatr niemożliwy*. Gniezno 1974, s. 5, 6.

² W. Borowski: *Tadeusz Kantor*. Warszawa 1982, s. 49.

elementy dramatu zostały doprowadzone do stanu permanentnej wojny: wykonawcy kłócili się z miejscem, rekwizyty — z tekstem. W pierwszym okresie Kantor potęgował obecne w dramatach Witkacego elementy nonsensu, doprowadzając jego absurd do większego absurdu. Już same bowiem dramaty Witkacego stawiają sztukę teatralną pod znakiem zapytania, bezustannie ją parodiując. Witkacy tworzył związki niemożliwe, których składniki nie mogą trwać, w przypadku zbliżenia ich do siebie eksplodują. Kantor potęgował ów element niespójności, czyniąc zeń zasadę inscenizacji. Już samo miejsce teatru według Kantora musi być z treścią dramatu niespójne. „Je- dytnie w miejscu, w którym nie oczekujemy i o czasie, w którym się nie spodziewamy, może się zdarzyć coś, w co uwierzimy bez zastrzeżeń. Na drodze sztuki, która wciąż — i wciąż nadaremnie — usiłuje stać się rzeczywistością, uczynił zatem jeszcze jeden krok i to ostateczny — tak, że osłupiały widz wołał: To nie przedstawia. To jest”⁶.

Kantor uznawał dramat za realność fikcyjną, równorzędną scenicznej, a autora tekstu literackiego — za partnera teatralnej gry. Chodziło o to, ażeby widz uwierzył, że to, co dzieje się na scenie, jest prawdą. Nie w sensie reprodukcji. Zaznaczał, że jeżeli nie chce się odtwarzać, trzeba tworzyć taki ciąg wypadków, postępowań, sytuacji, jednym słowem — taką rzeczywistość, która by wyrastała z rzeczywistości widowni, równała się z nią, była z widownią w tym samym stosunku do miejsca, czasu, do wszelkich warunków życiowych. W ujęciu Kantora bohater dramatu nie poruszał się w wymiarach swojej iluzji — lecz w naszej rzeczywistości, wśród przedmiotów realnych, czyli mających dla nas określoną użyteczność, współżył z ludźmi realnymi, czyli z tymi, którzy byli obok na widowni. Kolejne spektakle z wykorzystaniem dramatów Witkiewicza nazywał etapami. *Mątwą* z 1956 roku została przezeń

określona terminem „*commedia dell'arte in abstracto*”. W *małym dworku* (1961) nazywał, poprzez manifest, Teatrem Informel, a *Wariata i zakonnicę* (1963) — Teatrem Zerowym. Sprawa realności istniała od początku, a swój szczyt osiągnęła w *Kurce wodnej* (1967) przez budowanie spektaklu w strukturze happeningu, którego istotą i sensem jest przedstawianie realności przez realność (a nie przez imitację). „Realnością są przedmioty, sytuacje i czynności najniższej rangi, które wykonujemy potocznie. [...] Jeżeli taką czynność wykonujemy, powtarzamy w nieskończoność, traci ona swoją użyteczność życiową, staje się bezinteresowna i może być użyta jako materiał autonomiczny, nie ilustrujący niczego, a mający w sobie wystarczający ładunek emocjonalny, by wywołać napięcie. [...] Spektakl nie interpretuje tekstu, nie objaśnia — tekst i spektakl bieżą równolegle, między nimi następują wyładowania”⁷. Sztuka *Nadobnisie i koczkodany* w 1972 roku była manifestacją Teatru Niemożliwego, a *Umarła klasa* z cytowaniem *Tumora Mózgowicza* (1975) — Teatru Śmierci⁸.

Tekst *Nowe formy w malarstwie...* Stanisław Ignacy Witkiewicz zaczyna słowami: „Istnienie jest jedno i tożsame ze sobą. Pojęcie istnienia implikuje wielość, bez której jedno istnienie byłoby Nicością Absolutną. Wielość Istnień Poszczególnych jest zasadniczym prawem istnienia. Z powodu dwoistości nieskończonej formy swojej, jako Czasu i Przestrzeni, Istnienie jest dwoiste i każde Istnienie Poszczególne również musi być dwoistym; [...] poczucie jedności naszego »ja«, bezpośrednio dane, które nazwiemy jakością jedności i które musimy uznać na istniejące zawsze w tle zmieszanych innych jakości, leży u podstawy uczucia niepokoju metafizycznego, którego przejawami u wyższych Istnień Poszczególnych jest religia, filozofia

⁷ Cyt. za: T. Kantor: *Permanentna „Awangarda”*. Rozmowa E. Morawiec z T. Kantorem. „Teatr” 1974, nr 3, s. 6.

⁸ K. Pleśniarowicz: *Teatr śmierci Tadeusza Kantora*. Chotomów 1990, s. 16.

⁶ A. Sandauer: *Kantor i poprzednicy*. „Polityka” 1986, nr 26.

i sztuka, mające wspólne źródło, ale zróżnicowane w ciągu społecznego rozwoju”⁹.

O problemach dwoistości bytu i twórczości, w innych wymiarach, mówili bohaterowie jego dramatów i sam Witkacy — jako narrator powieści, a przede wszystkim malarz, w którego dziele przenikały się wszystkie doświadczenia intelektualne i życiowe, np. w *Nadobnisiach i koczodanach*, w swojej pierwszej powieści *622 upadki Bunga* czy później w *Nienasyce*. Witkacego i bohaterów jego powieści oraz dramatów zajmują nieustannie takie kluczowe problemy, jak wewnętrzna dwoistość, sprzeczność własnej egzystencji, jak wszechogarniająca zasada jedności w wielości, która poddaje się myśli porządkującej bezład, ale także tajemniczy obszar graniczny, w którym uładowana wielość staje się doskonałą jednolitością, a więc sytuacją wykraczającą poza realny byt — Jednością Graniczną, Nicością Absolutną — śmiercią. Witkacy twierdził, że każde istnienie jest skazane na znajdowanie rozwiązania w zaprzeczeniu sobie. Bohaterowie wyrrywając się w nicość, mówią o tym, jak i o innych sprawach istotnych, beznamiętnie, jakby rozwiązywali abstrakcyjne problemy logiczne czy filozoficzne lub też uczestniczyli w jakiejś grze o ustalonych elementach i regułach. Odkąd zdaliśmy sobie sprawę z rządzącej twórczą praktyką dwoistości bytu, myślowa niespójność, którą to kiedyś zarzucano Witkacemu, stała się spójną całością. Samo pojęcie Czystej Formy ujawniło w sobie taką dwoistość — metafizycznej treści i reguł formalnych. Natomiast porządkujące działanie ludzkiego umysłu integrujące wielość w jedność miało godzić człowieka z wrogiem chaosem świata.

Witkacy, swoją praktyką ciągłego zaprzeczania sobie, zbliża się ku naszym obszarom rozumienia i uprawiania sztuki w jej zmieniającym statusie, w świadomym porzucaniu jej klasycznych form, w kwestionowaniu jej materialnego bytu. Prowadził świadomą,

kunsztowną grę ze sztuką. Stawką w tej grze była egzystencja artysty i sztuki samej w jej rozmaitych postaciach — zmiennych i niejednolitych, aż do ostatecznego zakwestionowania, do stawiania pytań bez odpowiedzi...

Dwoistość to cecha bohaterów Witkiewicza, oscylacja między powagą a drwiną, tkwiąca w świadomości roli, ma istotne konsekwencje. Postacie grają i wiedzą, że grają... Nie mają w swej grze żadnych hamulców. Nic nie jest ważne oprócz budowania dziwności w materiale ludzkiego życia: wolno i należy obnażać bez żenady własne wnętrza, instynkty i zachcianki; wolno i należy zdradzać, mordować i oszukiwać itd., ponieważ wszystkie wstydlive i haniebne myśli, uczucia i czyny nie mogą zawstydzać czy hańbić aktorów, którzy je tylko odgrywają, w celu — naturalnie — zakosztowania Tajemnicy. Nie przypadkiem wracają w teatrze Witkacego natręstwa pozornej śmierci i zamiany człowieka w manekina. Postacie umierają i zmartwychwstają zupełnie tak samo jak aktorzy na scenie; jeśli nawet nie są aktorami w sensie dosłownym, to czują się w świecie tak jak w teatrze; jakby brali udział w rytuale czy w zabawie. Manekin jest zaś symbolem aktorstwa; wskazuje, że człowiek, zamieniony w kukłę, z której wyłazi włosie i pakuły — był tylko umownym znakiem komedii, którą autor, mistrz ceremonii, przygotował dla widzów, dla partnerów, biorących udział w grze w wywołanie dziwności istnienia...¹⁰. Postaci Witkacego ścigają marę dziwności istnienia, czyli dążą do doznania jedności w wielości, patrząc na scenę, nie zaś — współczując czy wcielając się w postacie. Kluczem postępowania bohaterów Witkiewicza jest pogoń za intensywnością odczuwania życia w jego jedyności i dziwności oraz gorączkowe poszukiwanie tajemnicy istnienia i prowokowania metafizycznych uczuć.

Kryterium, którego celem było takie odkształcenie życia, aby prześwitywał przez nie głód tajemnicy i pragnienie uczucia metafizycznego, a które Witkiewicz nazwał for-

⁹ S.I. Witkiewicz: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne. Teatr*. Oprac. J. Leszczyński. Warszawa 1974, s. 5, 6.

¹⁰ J. Błoński: *Teatr Witkiewicza: forma formy*. „DIALOG” 1967, nr 12, s. 72.

malnym, jest deformacja. W przypadkowości wydarzeń uderza pewne natręctwo: poemat powinien robić wrażenie czegoś koniecznego w tej właśnie chwili. Wrażenie zaś artystycznej konieczności uzyskał Witkiewicz zniekształceniem, tym trojańskim koniem, w którego wnętrzu wjeżdża na teatralną scenę Dziwność Istnienia. Logiczny ciąg wydarzeń zostaje zaprzeczony. Akcja dramatów ma być życiowo najzupełniej dowolna, oparta jedynie na całkowicie subiektywnych elementach, takich jak metafizyczne przeżycie po stronie widza i arbitralna decyzja autora¹¹. Deformacja jako konieczność — ale deformacja ta ma swój kres, eksploduje z konieczności w chaos — czyli w śmierć¹².

Pojęcie śmierci w twórczości Kantora — jak sam mawiał — wynikało z inspiracji myślą Witkiewicza i innych destruktywistów. Wcześniej realizując Teatr Zerowy, dotykał pojęcia Nicości, interesowała go Pustka. Ale jeszcze nie wypowiadał tego słowa bardzo, jak sam się wyrażał, banalnego: śmierć. Wreszcie to pojęcie i zagadnienie pojawiło się w jego twórczości. Aby przybliżyć się do obrazowania śmierci, niszczył rozumny porządek reprezentacji oparty na nieodwracalności świata i jego odbicia, zrywał z historyczną ciągłością czasu przeszłego i przyszłego, aby powrócić do porządku symbolicznego, zagłębić się w mit i rytuał śmierci. „Naprzeciw tych homoidalnych kreatur stoi człowiek — mówił Kantor, idąc niczym za myślą Derridy”¹³ — „[...] czuję, że jest ważny. Ma w sobie coś ostatecznego, coś co zjawia się w obliczu KOŃCA. Czuję, że uświadomienie sobie istoty tego powodu, być może, jest w stanie nas uratować od kompletnego zwątpienia — [...] w tym indywidualnym życiu ludzkim zachowała się dzisiaj PRAWDA, ŚWIĘTOŚĆ i WIELKOŚĆ. Należy je ocalić od zniszcze-

nia i zapomnienia. Ocalić przed wszystkimi potęgami świata. Nawet ze świadomością klęski”¹⁴. W komentarzu tym zawarta jest metafizyczna perspektywa człowieka i śmierci. Metafizyka, której Kantor jednocześnie poszukiwał, którą uwznioślał i którą jednocześnie starał się wyminąć, zepchnąć w kąt zwątpienia. Metafizyka, niemożliwa do ostatecznego rozwiązania, bo ceną jej definitywnego odrzucenia mogła być tylko fizyka śmierci, została zawiązana w Teatrze Śmierci, gdy w ówczesnym manifestie, ze skrupulatnością, ustalał artysta punkt graniczny, mający odtąd mieć nazwę Kondycji Śmierci. „Śmierć dla mnie — pisał Kantor — to *ready-made*. To niewyobrażalne w sensie absolutnym. Nikt nie może powiedzieć, że przeżył sam to doświadczenie. Ja nie »imituję« śmierci, ja manipuluję jej znakami. Tak jak ma to miejsce w sztuce hiszpańskiej czy we włoskim baroku, czy jeszcze tak mało znanym symbolizmie polskim, żyjącym w nieustannej obsesji śmierci”¹⁵.

Teatr Śmierci rozpoczął w sztuce Kantora trudny proces odbudowywania artystycznej (symbolicznej) odwracalności życia i śmierci, nowej gry realności i iluzji. Zaingurował go Kantor rytuałem powtarzania, który odpowiadał symbolicznemu aktowi inicjacji znoszącemu opozycję, umykającemu władzy realności. Rytuał jakby po drugiej stronie życia, wmieszany w układy ze śmiercią. Układy ze śmiercią otworzyły w sztuce Kantora dialog żywych i umarłych. Kantor krążył w orbicie sformułowanego przez Bataille’a¹⁶ problemu przedmiotu i iluzji, realności i kresu, ofiary i śmierci: metafizyki czło-

¹¹ J. Błoński: *Znaczenie i zniekształcenie w „Czystej Formie”*. „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 8, s. 29—32.

¹² Idem: *Witkacy sztukmistrz, filozof, estetyk*. Kraków 2000, s. 70.

¹³ J. Derrida: *Kres człowieka*. Przeł. P. Pieniążek. W: I. Derrida. *Pismo filozofii*. Wybór i przedm. B. Banasiak. Kraków 1993, s. 169.

¹⁴ T. Kantor: *Ocalić przed zapomnieniem*. W: *Teatr Cricot 2. Informator 1987—1988*. Kraków 1987, s. 107, 108.

¹⁵ Idem: *Lekcje Mediolańskie*. Kraków 1991, s. 117.

¹⁶ Georges Bataille pisał o śmierci jako jedynym wyrazie życia w powtarzanych rytuałach śmierci. „W ofierze nie umiera człowiek, tylko jego przedmiotowa strona. [...] Śmierć według filozofa ujawnia szalbierstwo rzeczywistości; nie dlatego, że nieobecność trwania przypomina o kłamstwie istnienia, lecz dlatego, że afirmuje życie z punktu, w którym ono już nie istnieje. Człowiek to śmierć, która żyje ludzkie życie”. Przywołuję za: M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, A. Przywara: *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*. Warszawa 1998, s. 487.

wieka. Metafizyki dwuznacznej, ponieważ podającej w wątpliwość metafizykę w niej samej. W sztuce Kantora, można powiedzieć, napięciu metafizycznemu, pożądaniu śmierci jako absolutu towarzyszył proces, zdawałoby się, odwrotny (zdawałoby się, ponieważ dekonstrukcja nie jest odwrotnością metafizyki), polegający na archeologii wspomnień, wchodzeniu, na drżeniu znaczeń ku pustce.

Znikająca realność w twórczości Kantora ujawnia się gdzieś na marginesach, w trudno uchwytnych lub wręcz niedostępnych bezpośredniemu widzeniu miejscach i chwilach. Rzeczywistość zdegradowana, amputowana, ułomna, uobecniająca się w przedmiotach, postaciach, scenach będących imitacją tego, co i tak niepewne, umykające, niepełne. Wzorem była dla Kantora figura Manekina: atrapa, sobowtór, surogat realności i życia. Rozpoczęty proces demaskowania marionetki przez manekina przerwała wprowadzona najpierw bocznymi drzwiami, później ustawiona w centrum uwagi Figura Śmierci. Ona też podjęła na nowo, w innych warunkach, trud dekonstrukcji. Kantor używał pojęcia destrukcji na określenie metody postępowania artystycznego i ściśle wiązał je z problematyką prawdy w sztuce i postacią śmierci.

Nurtującym problemem Witkacego pozostawało ciągle przeciwstawianie własnego wnętrza zewnętrznemu światu. Podstawowe przekonanie o dwoistości bytu i jedności przeciwieństw ujawniło się w artyście bardzo wcześnie, a wyraz artystyczny znalazło w filozoficzno-moralnej powieści 622 *upadki Bunga*. Autobiograficzna powieść jest zarazem spowiedzią intelektualną i autoanalizą psychologiczną, rejestrem wątpliwości moralnych artysty rozdartego między myślą i czynem, ślepym uczuciem i wolą, sztuką i życiem. Wreszcie pojęcie metafizyki jako miernika zjawisk wprzęgniętego w ogólną dynamikę życia, a także przekonanie, że to, co jest wyobrażone, złudne, a nawet fałszywe ma swoją rzeczywistość, coś żywego i cieleśnego, co realizuje się w czynach ludzkich; w twórczości. Witkacy poszukiwał ukrytej,

ale rygorystycznej — jak w naukach ścisłych logiki czynu, próbował ustanawiać, a w każdym razie postulować matematycznie ściśle prawa Czystej Sztuki, opartej na wewnętrznej dynamice przeciwieństw. Początkowo wierzył w potęgę świadomego czynu, ale owa gra zawsze niosła z sobą nieprzeparte pokusy, szamotaninę między sprzecznymi mocami bez optymistycznej perspektywy, aby z czasem przynieść wyraźniej i w sposób naukowo umotywowany głoszenie katastroficznej wizji zaniku jednostkowej woli i jej metafizycznych motywacji¹⁷.

Związki malarstwa Witkacego z jego dziełem literackim są sprawą ewidentną, chociaż różne były ich funkcja i zakres. Pod względem ikonograficznym dzieło malarzkie Witkiewicza prezentuje się w sposób zwarty i czytelny. Witkiewicz miał ustalony repertuar motywów, którymi operował. Cała uporczywie, aż do obsesji powtarzająca się tematyka zamyka się w cykl o odwiecznym, eschatologicznym znaczeniu. Opowiada o tworzeniu się i samozagładzie światów, o wszechobecnej biologicznej żądzy istnienia, łączenia się, prokreacji, emulacji i eksterminacji wzajemnej. Cała ta sztuka rodząca się i powracająca pod znakiem Bestii ma swoje głębokie źródła archetypiczne oraz określone odniesienia historyczne i kulturowe. Właściwa jest epokom cywilizacyjnych kryzysów i przesileń, mobilności całych populacji, powstawania i rozpadania się imperiów, pogrążania się społeczeństw w anarchii i wynurzania się nowych, nietrwałych hierarchii.

Twórczości Witkacego nie da się zaszklakować ani zamknąć w jakiejś generalnej formule. Przeciwnie: jest to twórczość, która wyjątkowo łatwo poddaje się różnym interpretacjom, niekiedy nawet przeciwnym, opalizuje znaczeniami, kusi możliwościami zastosowania nowych ujęć inscenizacyjnych. To z Witkacego czyni artystę uniwersalnego. O aktualności jego dokonań decyduje problematyka zagrożenia jednostki w bezdusznym świecie nowo-

¹⁷ I. Jakimowicz: *Witkacy malarz*. Warszawa 1985, s. 12.

czesnej cywilizacji, sprawa utraty indywidualności i poczucia osobowej odrębności w zunifikowanym społeczeństwie, problem zaniku tych wartości i potrzeb duchowych, które nadają wyższy sens naszemu istnieniu, a których dewaluacja prowadzi do wyjałowienia i standaryzacji kultury.

Przyjęło się postawę artystyczną Witkacego, integrującą rozmaite dziedziny, określać jako grę ze sztuką. Dezyderata ona zawsze tych, którzy są przyzwyczajeni do jednoznaczności pola estetyki, Witkacy bowiem ten obszar przekraczał i realizował to, co przewidywał w swojej estetyce — możliwość obalenia kategoriycznej przegrody między zjawiskami sztuki i rzeczywistości¹⁸.

Tadeusz Kantor wkraczał ze swym rodzinnym Wielopolem, swym Biednym Pokoikiem Wyobraźni, zużytymi przedmiotami, odpadami — na teren wielkiej światowej sztuki. Pisano w związku z nim: „[...] życie artysty końca XX wieku nierozdzielnie związane jest z podróżowaniem”¹⁹. Kantor był artystą pielgrzymem przemierzającym czas własnej, a także zbiorowej pamięci oraz wędrującym w przestrzeni i wielości kultur, pracującym na całym świecie. Kantor — Dyrygent, Demiurg i prestidigitator śmierci, objechał niemal cały świat z wędrowną trupą swego teatru — Budą Jarmarczną, Teatrem Wzruszeń, ostatnim panoptikum końca XX wieku. O swojej sztuce mówił, że jego przygoda musi być przygodą uniwersalną²⁰.

Język wypowiedzi Kantora oscylował pomiędzy tym, co lokalne, a tym, co uniwersalne, pomiędzy domem a światem, zarówno w sferze doświadczeń, jak i słowników artystycznego wyrazu. Zakorzeniony we własnej lokalności, utrzymywał dialog z uniwersalnością sztuki. W dziele Kantora uniwersalny jest zarówno artystyczny język, jak i przekaz, jaki niesie jego sztuka, która jest w pewien sposób metafizyczna. „Meta-

fizyka podnosi do rangi konkretności to, co najbardziej ogólne, a mianowicie elementy właściwe wszystkim ludziom wszystkich czasów, wszystkich miejsc, wszystkich warstw społecznych, a nawet, gdzie tylko jest to możliwe, właściwe wszelkiemu bytowi”²¹ — pisał Max Horkheimer. Egzystencjaliści zakładali, że egzystencja poprzedza esencję. Uwolnieni, oczyszczeni z przypadku i ze złudzeń, z wszelkich wyborów i gier, poszukujemy śladów esencji w egzystencji. Kantor stworzył, jak to określił Jan Kott, teatr esencji²². Zaczynał od degradacji przedmiotów, stał się bluźnierstwem wobec *sacrum*, albo może zrównaniem w poniżeniu *sacrum* z *profanum*. Tym ostatecznym poniżeniem jest śmierć. W twórczości artysty był to jeden z kluczowych wątków, nigdy niezakończonyj refleksji na temat sztuki, która miała się rozgrywać na granicy widzialności, na granicy znaczeń, na granicy życia i śmierci. Ryzykowna teoria, w której schodzeniu sztuki ku pustce towarzyszyło brzmienie tylko własnym echem pytanie o istotę pełni. Gra, której stawką była pamięć: umykający cień człowieka, zanikający kształt przedmiotu, a zarazem ślad obecności. Teoria byłego istnienia²³.

Ale dlaczego do uwiarygodnienia tak zarysowanych idei posługiwano się w Cricot 2 przeważnie dramataми Witkacego? Można sądzić, że krył się za tym rodzaj teoretycznego długu; adaptacja bowiem teorii Czystej Formy, która, jak wiadomo, była właściwie teorią dzieła dramatycznego²⁴, zaowocowała w Cricot 2 koncepcją teatru odrębnych realności. Kantor wychodził, jak się zdaje, z takich przesłanek, ale wysnuł z nich inne wnioski praktyczne. Dotyczyło to zwłaszcza przekonania o koniecznym rozdzieleniu scenicznego tu i teraz od tego, co na-

²¹ M. Horkheimer: *Społeczna funkcja filozofii*. Przeł. J. Doktor. Oprac. R. Rudziński. Warszawa 1987, s. 59.

²² J. Kott: *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*. Gdańsk 1997, s. 14.

²³ A. Turowski: *Budowniczości świata: z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*. Kraków 2000, s. 377.

²⁴ J. Degler: *Witkacego teoria teatru*. W: S.I. Witkiewicz: *Czysta Forma w teatrze*. Warszawa 1977, s. 20.

¹⁸ A. Micińska: *Stanisław Ignacy Witkiewicz życie i twórczość*. Warszawa 1985, s. 242, 331.

¹⁹ P. Kurka: *Different Trains*. „Gazeta Malarzy i Poetów” 1994, nr 5, s. 5.

²⁰ T. Kantor: *Teatr Cricot 2. Informator 1997–1998*. Kraków 1998, s. 71.

zywał preegzystencją swojego teatru. Witkacy inaczej — stworzył program negacji tematu, chronologii zdarzeń i ciągłości czasu, logiki fabuły, rozwoju charakterów i psychiki postaci. Ale jednocześnie ogłosił postulat jedności wszystkich składników przedstawienia teatralnego w każdym jego momencie²⁵. Dla Kantora nawet momentalna jedność teatru i literatury była niemożliwa, jeżeli teatr Czystej Formy miał być oparty na żywiole rzeczywistej niespodzianki. Dlatego postulat jedności, powtórzony przez Kantora, odnosił się wyłącznie do składników teatralnych. Co więcej, jego zdaniem, jedność tę można było uwiarygodnić jedynie, przeciwstawiając teatr dramatowi; dopiero konsekwentne rozdzielenie toru wygłaszanej literatury i toru działań teatralnych pozwoli podporządkować przedstawienie teatralne temu, co Witkacy nazywał perwersją artystyczną: tworzeniem kombinacji elementów jako takich nieprzyjemnych i sprzecznych, całości większych, posiadających konsekwencję artystyczną. Witkacy myślał m.in. o dziwacznej kombinacji słów i działań. Kantor z nieprzystawalności słów i działań uczynił główną zasadę swojego teatru.

Gra z Witkacym w dwutorowym modelu dzieła teatralnego była jednak programem utopijnym, gdyż w trakcie spektaklu powstawała w sposób naturalny związki między fikcją dramatu a sceniczną iluzją, między sprowadzonym do zera dialogiem a teatralnym zrównaniem aktora i przedmiotu. Nieunikniona była szczątkowa choćby ilustracyjność w relacji słowo — gest, w językowym kontakcie aktorów. Obecność dramatów Witkacego w teatrze Cricot 2 była typową dla Kantora repliką: przywołaniem i zanegowaniem tradycji, ze wszystkimi tego konsekwencjami. I choć sam artysta się do tego nie przyznawał, kolejne etapy Cricot 2 przynosiły nieuchronnie zmiany teorii i praktyki, a propagowana przez wiele lat gra z Witkacym okazywała się swoistą ucieczką przed Witkacym.

Wśród wypowiedzi Kantora można łatwo wysledzić trop tej właśnie ewolucji w działalności Cricot 2: (1956) „Nazwisko Ignacego Stanisława Witkiewicza na ludzi wyzbytych poczucia humoru działa jak czerwona płachta na byka. A to o taką płachtę nam właśnie chodzi”; (1961) „Witkacy, Witkacy i jeszcze raz Witkacy. Jest to pisarz tak ciekawy, że właściwie powinien mieć teatr tylko sobie poświęcony. Chcemy być takim teatrem”; (1967) „Tak, znów Witkacy, ale nie oznacza to programu [...]. To nie sztuki Witkiewicza, zresztą piekielnie inteligentne i dowcipne, a jego teoria teatru jest najbardziej interesująca”; (1978) „Wyeksplowałem już w pewnym sensie Witkacego i dziś bardziej aktualny jest dla mnie Bruno Schulz i w jakimś sensie Gombrowicz”; (1980) „Ani Witkiewicz, ani Schulz nie tłumaczą już naszej rzeczywistości”²⁶.

Ostatnia wypowiedź pochodzi z okresu, gdy Kantor odnalazł szansę rezygnacji z gotowej literatury bez popadania w pantomimę, a podstawą swojego teatru uczynił niemożliwe rekonstruowanie wspomnienia złożonego z niepowiązanych z sobą, oderwanych klisz, z których artysta komponował prawie muzyczne układy. To odkrycie stało się realne dopiero na deskach Teatru Śmierci, kiedy Kantor rozpoczął eksperymenty z inscenizowaniem przestrzeni pamięci (klasa szkolna, pokój dzieciństwa...) i czasu — poza życiem i śmiercią. *Umarła klasa* czy *Wielopole* przekraczały próg destrukcji, przedstawienia te były skonstruowane w stopniu nieznanym wcześniej w teatrze Cricot 2. W *Umarłej klasie* jednym z tematów była właśnie zbędność literatury (uczestnikami seansu obok Witkacego byli Gombrowicz i Schulz), ale *Wielopole* miało już charakter jednolitej, podmiotowej projekcji, bez potrzeby wikłania z fikcją jakiegokolwiek dramatu.

²⁶ K. Pleśniarowicz: *Teatr Śmierci Tadeusz Kantor*. Chotomów 1990, s. 39, za „Dziennik Polski” z 29 lutego 1956; „Dziennik Polski” z 11 stycznia 1967; T. Kantor: *Ma Voie vers le theatre de la mort*. „Annuaire international du théâtre 1978; „Trybuna Ludu” z 1 września 1980.

²⁵ Ibidem, s. 18.

W programie do *Umarłej klasy* Kantor nazwał Witkacego i Schulza, a później również Gombrowicza, „uczestnikami seansu” w odróżnieniu od „postaci seansu”, czyli umarłych uczniów, oraz aktorów służących wskrzeszeniu umarłego wspomnienia. Literatura w Teatrze Śmierci stwarzała możliwość chwilowego choćby, ostentacyjnie zastępczego istnienia umarłych uczniów w momentach, gdy klasa ożywała i rozpadała się klisze pamięci. Wówczas w obręb seansu wkradały się motywy zapożyczone z *Tumora Mózgowicza*, *Ferdydurke* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Obecność w seansie trójki pisarzy miała dowodzić niemożności uobecniania w materii teatru ich literackiego świata. Ale jednocześnie — i to była jedna z zasad Teatru Śmierci — literackie role i motywy uniemożliwiały ponowne narodziny w rekonstruowanym wspomnieniu zdarzeń i postaci już dawno umarłych, a raczej rekonstrukcję taką gubiły...

Witkacy, jako autor *Tumora Mózgowicza*, dostarczał gotowych fragmentów ról, które jakby źle wyuczone rozpadały się co chwila, a przejmował także odpowiedzialność za nieuniknioną fabularyzację wątków szkolnych: gdy klasa ożywała, przemawiał tekst Witkacego. Aktorzy mogli więc wówczas zgodnie z założeniem Kantora stworzyć wrażenie, jakby byli umieszczeni w czymś niedobrze, źle umiejscowieni w przestrzeni i czasie. Spotęgowaniu owego wrażenia posłużyła właśnie zbędna literatura, jej jednocześnie przywoływanie i przekreślanie. Tekst *Tumora Mózgowicza* pojawiał się więc w formie zniekształconych cytatów, strzępów akcji, odległych aluzji. Powracające i milknące jak echo dialogi to wykoślawiały sens, brzmienie, to powracały do dramaturgicznej fabuły, by wreszcie — na czas jakiś — ulec zawieszeniu²⁷.

W twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza zarysował się problem destrukcji. Tadeusz Kantor idąc jego torem, problem ten rozwinął. W dziele Wit-

kiewicza destrukcja łączyła się z gestem poniżenia, zhańbienia, zbrukania, zepsucia, ośmieszenia. Kantora siły destrukcji pozwalały unaocznić, stwarzać i pobudzać ciągle zmienną materię. Zjawisko destrukcji zaś łączyło się z przypadkiem.

Witkiewicz ujmował przypadek, przypadkowość, jako stałą cechę dominującą wobec świata i wszechświata. Odwrócenie przypadkowości życia przez zniekształcenie, a więc deformację, doprowadzało w efekcie artystę do rejonów śmierci. Tadeusz Kantor wiązał przypadek z nieubłaganą grą, z motorem związanym z powstawaniem, ze spontanicznością działania się, gwałtownością decyzji, z obrazem czy teatrem żywym. Ale obrazem nieustannie zmiennym. Zmienność to zanikanie jednego na rzecz drugiego. Artysta stawiał znak równości pomiędzy opozycją życie — śmierć oraz fikcja — realność. Atakował wieczność przez teraźniejszość, fascynował się realnością, która stwarza pozory trwania w nieskończoność, a jest zagrożona — jak wszystko — poprzez śmierć. W wieczności jak w spektaklu teatralnym życie rozpala się na krótko, jak złudzenie.

Katastroficzna postawa Witkacego wiązała się z końcem epoki, w której wzrastał i żył, oraz wskazywała na wartości, którym grozi upadek. W 1925 roku powstała Firma Portretowa „S.I. Witkiewicz”; jej powołanie stanowiło konsekwencję formułowanych przez artystę tez z zakresu teorii i filozofii sztuki. Artysta wypowiadał się na temat rozwoju społecznego, nowych form organizacji społecznych, które to pociągają za sobą podporządkowanie jednostki ludzkiej interesom ogółu, co w szerszym aspekcie spowoduje uniformizację kultury, likwidację indywidualności człowieka na rzecz pewnej standaryzacji. Obawiał się mechanizacji i automatyzacji życia, która to wraz ze standaryzacją kultury spowoduje, że coraz mniej w duszy ludzkiej będzie miejsca na niepokój metafizyczny. Człowiek według Witkiewicza zostanie przeznaczony do pełnienia funkcji cząstkowych, a nie ujmo-

²⁷ K. Pleśniarowicz: *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*. Chotomów 1990, s. 53.

wania całokształtu zjawisk, jego myśli będą kierować się w stronę rzeczy użytkowych, a nie ostatecznych. Wybór działalności portretowej jako egzemplifikacji historycznej świadomości jest symptomatyczny. Nadchodzące, wyzbyte z uczuć metafizycznych społeczeństwo będzie według artysty, odrzucać dzieło sztuki, przedmiot z punktu widzenia celów praktycznych bezużyteczny, a skłonne będzie akceptować jedynie przedmioty użytkowe — takim właśnie był portret. Manifestacja Witkacego realizowała się przez wpisanie jego działalności w kontekst kultury masowej. Katastroficzna wizja cywilizacji europejskiej to jeden problem Firmy Portretowej. Drugi dotyczył osobistego stosunku artysty do malowania portretów jako źródła zarobku. W kolektywizacji życia, w standaryzacji i uniformizacji kultury widział największe zagrożenie dla przyszłego społeczeństwa, w którym nie będzie miejsca dla sztuki, filozofii, wartości duchowych, dla indywidualności.

Kantor operował pamięcią, traktował ją jako postać śmierci, ale pamięć — to także ślad istnienia. Według artysty, gdy człowiek i jego dzieło przestają istnieć, pozostaje pamięć, przekaz wysłany w przyszłość następnemu pokoleniu. Pamięć była dla Kantora warunkiem rozwoju, a ten z kolei — istotą życia. W nierespektowaniu pamięci upatrywał przyczynę wszystkich kryzysów. W spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* w *Wielkim Ambalażu końca XX wieku* zbiorową mogiłę, z której wystawał mały, samotny krzyż z *Wielopola*, rozkopywała Pomywaczka — Pieśniarka Ziemi Obiecanej, wydobywała i wyprowadzała z niej po kolei wszystkie postacie — chroniąc w tym obrazie śmierci okrucieństwo osobistego życia. Tytuł sugerujący definitywną daremność Ostatniego Powrotu, w finale łudził nadzieją oczenia jednostkowej biografii. Kantor wypowiadał się o swojej pogardzie do historii powszechnej i oficjalnej, historii zajmującej się masowymi ruchami, masowymi ideologiami, przemijającymi kadencjami rządów, terrorem władzy, masowymi zbrod-

niami. Naprzeciwko tych potęg stawiał małą, biedną, bezbronną, ale wspaniałą historię indywidualnego życia ludzkiego. Źródłem refleksji nad naturą czasu w sztuce była dla artysty fotografia — martwa replika nieistniejącego już życia. Manipulując kliszami pamięci indywidualnej i zbiorowej, dał oryginalny wyraz współczesnemu przekonaniu o rozdzieleniu świata rzeczy i świata znaków, o pęknięciu między sferą przedstawiania i rzeczywistością. Wstrząsający teatr Kantora ilustrował mechanizmy pamięci, budząc duchy przeszłości i realne wzruszenia.

Witkacy udostępniony Zachodowi po 1956 roku, wraz z Brunonem Schulzem i Witoldem Gombrowiczem, uznany został za najciekawszy polski fenomen artystyczny. Kantor zaakceptowany przez kulturę zachodnią, odniósł światowy sukces. Witkacy i Kantor — dwaj polscy artyści we własnym kraju początkowo niedoceniani i pomijani — to reprezentanci wartości uniwersalnych i prekursorzy sztuki światowej. Stanisław Ignacy Witkiewicz, najbardziej uniwersalny umysł międzywojennego dwudziestolecia, i Tadeusz Kantor, artysta końca XX wieku.

Fascynacja i gra Kantora z Witkacym wyszła na dobre jednemu i drugiemu. Witkacy zyskał najwybitniejszego, jak dotąd, inscenizatora swoich dramatów, Kantor zaś — stały impuls do wciąż nowych poszukiwań.

mgr Ewa Linkiewicz — zajmuje się malarstwem, grafiką, rysunkiem, aranżacjami w zakresie reklamy oraz teorią sztuki. W rejonach własnych zainteresowań łączy różne środki przekazu plastycznego, takie jak fotografia, film; realizuje akcje plastyczne. Swoje działania posiłkuje słowem mówionym i tekstami pisanymi. Studia ukończyła w roku 2002, w Instytucie Sztuki Uniwersytetu Śląskiego Filia w Cieszynie, realizując dyplom z grafiki artystycznej w pracowni prof. zw. Eugeniusza Delekty oraz aneks z rysunku w pracowni prof. zw. Anny Kowalczyk-Klus. W roku 2007 ukończyła studia podyplomowe w Gnieźnieńskiej Wyższej Szkole Humanistyczno-Menadżerskiej „Milenium”, w zakresie pedagogiki sztuki — wiedza o kulturze.

Równolegle z pracą twórczą i naukową prowadzi działalność pedagogiczną. Nauczyciel z wieloletnim doświadczeniem, pracujący kolejno w placówkach oświatowych w Katowicach, Zawierciu i w Cieszynie. Obecnie wykłada w Katedrze Teorii Sztuki i Dydaktyki Artystycznej w Instytucie Sztuki na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu

Śląskiego w Cieszynie. Prowadzi ćwiczenia z metodyki edukacji plastycznej, psychologii twórczości, metod upowszechniania kultury, współczesnych koncepcji i metod edukacji plastycznej, marketingu sztuki, integracji sztuk z elementami metodyki. Pełni również funkcję opiekuna praktyk studenckich.